Domingo 25 de octubre de 1992

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

La aventura del Di Tella

POSTERGADO TEXTO DE JORGE ROMERO BREST

Documento de época y testimonio personal, **Arte visual en el Di Tella**, de Jorge Romero Brest, aparecerá —nueve años después de haber sido escrito— con el sello de Emecé. **Primer Plano** lo anticipa y **Miguel Briante** recuerda a su polémico autor (páginas 2 y 3).



6/7 The Buenos Aires Review: **Fogwill**

8 *"Después de Germani"* leído por Jorge Balán

ADELANTO DE "ARTE VISUAL EN EL DI TELLA"

Eramos tan POP

De gran valor documental, "Arte visual en el Di Tella" es un libro que Jorge Romero Brest escribió en 1983 y que verá la luz el mes entrante cuando Emecé lo distribuya. En estas páginas se anticipan dos fragmentos del texto, con un retrato que Miguel Briante hace del discutido creador de esa movida.

JORGE ROMERO BREST

La aventura empezó en 1959. No recuerdo la fecha exacta, ni siquiera el mes, pero debe haber sido al final del año. Empezó el día que Guido Di Tella me visitó en el Museo Nacional de Bellas Artes, a la sazón dirigido por mí, para ofrecer a título de préstamo la colección de cuadros y esculturas formada por su padre y enriquecida por él. ¿Fue una aventura? No lo parece según lo relato, pero llegó a serlo porque entramos en relación dos personas dispuestas a correrla. Ni Guido ni yo lo sabíamos, mas en torno de ese ofrecimiento hubo un acuerdo sobre acciones futuras que ninguno de los dos olvidó. Para que haya aventura tiene que haber aventureros, no a la inversa, y nosotros lo fuimos al comprender que, siendo cambio la cultura, permanente cambio, se imponía un nuevo modo de perseguir el ser en las realidades, buscando la única verdad, la de su presencia más acá de los entes pero a través de ellos, en vez de más allá, en un trasmundo, como pudiera pensar un idealista, allí y entonces. Coincidimos pues en admitir la trascendencia sin desdeñar la inmanencia.

Ya se había creado la Fundación y el Instituto que llevan el nombre de Torcuato Di Tella, precisamente el 22 de junio de 1958, honrando a tan ilustre ciudadano en el décimo aniversario de su muerte. Fueron creados, sin fines de lucro, la Fundación "para promover, estimular, colaborar, participar y/o en cualquiera otra forma de intervenir en toda clase de iniciativas, obras y empresas de carácter educacional, intelectual, artístico, social y filantrópico"; el Instituto, "con el propósito fundamental de promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país, sin perder de vista el contexto latinoamericano en que la Argentina está ubicada".

Cuando Guido me visitó sólo empezaba a funcionar el Centro de Investigaciones Económicas. Más tarde se creó el Centro de Arte con sede en el Museo, dirigido por un Consejo que lo constituían el crítico italiano Lionello Venturi, el profesor de egiptología Ricardo Camino (porque se pensó intervenir en la reconquista de las ruinas de Nubia), Guido Di Tella y yo; después se transformó en Centro de Artes Visuales (CAV), desapareciendo el Consejo, "con el propósito de: *a*) cooperar en la difusión y la promoción de las artes visuales, *b*) mantener contactos con centros similares y personas vinculadas a las artes visuales, en el país y en el extranjero".

Sucesivamente se crearon, en lo que atañe a las artes, el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales; en lo que atañe a otras disciplinas, el Centro de Sociología Comparada, el de Investigaciones en Administración Pública, el de Estudios Urbanos y Regionales y el de Investigaciones Neurológicas. Como centro asociado, el de Investigaciones en Ciencias de la Educación. En cuanto al CAV, la dependencia del Museo duró hasta la habilitación de un local propio para todos los centros de arte, lo que ocurrió a mediados de 1963.

Entre tanto, como renuncié a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (1° de octubre de 1963), asumí la del CAV, con un corto e incierto periodo intermedio, actuando permanentemente conmigo Samuel Paz (director adjunto), Recha Paolini (secretaria) y Evangelina Papolizio (asistente).

En pocos años quedó constituido el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) con los citados Centros, los de economía, sociología y educación en diversos locales de Belgrano, barrio alejado de Buenos Aires, el de neurología en el Hospital de Niños, y los de arte en el nuevo local de la calle Florida, en pleno centro de la ciudad; también con una biblioteca de arte que fue la mía, vendida al ITDT, acrecentada después, y otra de sociología, el Departamento de Becas, el Laboratorio fotográfico y el electrónico, el Departamento de diseño gráfico, la Editorial y el Departamento de adherentes. Bajo la dirección del ingeniero Enrique Oteiza, alma máter no sólo por su competencia sino por su devoción a la cultura y a la firmeza de sus convicciones. Hasta que por razones económicas, tras las cuales se ocultaban oscuros motivos, acaso políticos, se clausuraron los Centros de Florida (abril de 1970), subsistiendo los de Belgrano. De tal modo, la actividad del CAV que tanto sorprendió a los norteamericanos y europeos, quienes según me han dicho lo siguen recordando, se realizó en el corto lapso de siete años, de diez contando el periodo inicial en el museo.

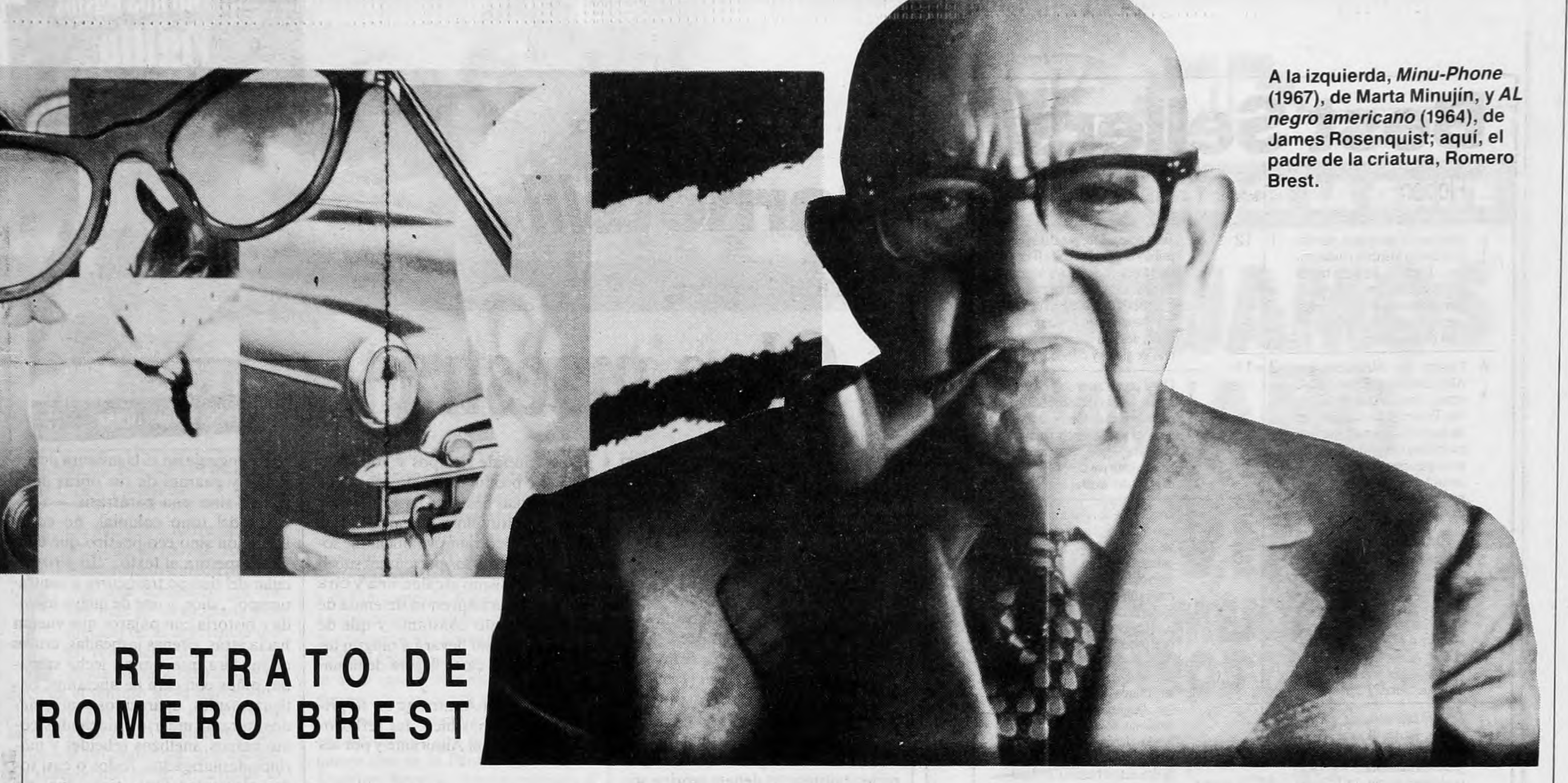
* * *

Para organizar el Premio Nacional ITDT 1967 convoqué a un grupo de doce artistas jóvenes que coincidían en el espíritu destructor de la obra artística tradicional, más o menos acordes con el manifestado en años anteriores, a partir de *La Menesunda*. Ellos me dijeron que no deseaban participar en premio alguno, pero que deseaban presentar sus obras sin competir, proponiendo la división del premio en dinero, puntualmente la duodécima parte para cada uno, a fin de sufragar los gastos. La propuesta me sedujo y una vez que me enteraron de lo que se proponían hacer los autoricé al cumplimiento del propósito expresado, y le puse el nombre al conjunto: *Experiencias Visuales 1967*, tratando de justificarlo con el texto que escribí para el catálogo: "Tal vez sea abusivo el empleo de la palabra 'experiencia' con exclusividad, para referirse a la que manifiestan ciertos creadores actuales de vanguardia, ya que los de antes también manifestaban sus experiencias. Aparte, la presuntuosidad al revés que puede implicar la palabra, en cuanto indica lo que está sin terminar, sólo en vías de ejecución. No es nuevo discrepar sobre palabras cuando se trata del nombre de un movimiento artístico. De modo que invito a los contempladores de estas *Experiencias Visuales 1967* a que pasen por alto la cuestión directamente semántica. Aunque no la semántica derivada, pues la validez de estas 'experiencias' se funda en significados, no de palabras, ni siquiera de imágenes en muchos casos, sino de actitudes enderezadas hacia una clase especial de realidades. Entonces será fácil comprender por qué llamamos así a esta manifestación de nuestros artistas y por qué hemos juntado experiencias tan disímiles. Porque responden a una misma intencionalidad, que no apunta a fijar las experiencias en imágenes como antes, y escogiendo experiencias que no son fijables apunta a lo contrario, a que sigan siendo tales en la conciencia de quienes las realizan por instigación de los creadores".



***Lo que hay que pasar* (1967), de Luis Fernando Benedit.**

¿En qué consistieron las *Experiencias Visuales 1967*? La descripción que se publicó en el mismo catálogo no servirá para comprenderlas, entre otras razones por la dificultad para recrearlas con palabras y por la mayor dificultad para explicarlas. De todos modos diré que la experiencia de Edgardo Giménez (1942), ocho grandes estrellas negras en línea horizontal, madera y esmalte, buscaba la intensificación de una imagen hecha, repetida para saturar al contemplador, aunque una de ellas avanzaba constituyendo la serie de su reproducción; la de Oscar Palacio (1934) era una estructura primaria de aluminio, sección tubular cuadrada, que determinaba un *espacio vedado* (título de la obra), donde la ortogonalidad tendía a desmaterializar el espacio y a no modularlo, reduciendo al mínimo el aspecto representativo; la de Juan Stoppani (1940) eran cien metros cuadrados de satén blanco cubriendo un armazón invisible, como si envolviera aire; la de Antonio Trotta (1937) contaba con el espacio, mas no para darle forma sino para indicar un eje de dirección a través de un largo pasadizo construido con arcos cuadrangulares de chapa de hierro, a fin de provocar *alta tensión* (título de la obra); la de David Lamelas (1944), en cambio, señalaba el transcurrir del tiempo por medio de la luz y el sonido que producían varios televisores funcionando pero sin imagen; más pura era la de Margarita Paksa (1934), con una luz pulsante que pasaba por dos prismas llenos de humo, haciendo visible su haz y resolviéndose en frecuencias de sonido electrónico según la presencia del participante; las de Oscar Boni (1941) y de Alfredo Rodríguez Arias (1944) tenían que ver con las señalaciones al disociar las estructuras hechas por el hábito: el primero cubría una zona del piso con alambre tejido y proyectaba un fragmento del mismo alambre por medio de un aparato cinematográfico, estableciendo relación entre lo real y la imagen; el segundo presentaba ocho grandes fotografías de las salas en ocho lugares distintos, creando una doble referencia, entre lo real (las salas) y lo informativo (las fotos) con el objeto, haciendo que el espectador tomara conciencia de su función; las de Pablo Suárez (1939) y de Ricardo Carreira (1942) señalaban también, pero valiéndose de objetos que acotaban el espacio, una especie de exaltación poética de la cotidianidad el primero, una máxima dispersión el segundo; la de Delia Cancela (1940) y Pablo Mesejean (1937), juntos, era la presentación en imagen de una empleada del Instituto y la misma empleada con idéntico vestido transitando por las salas.



A la izquierda, *Minu-Phone* (1967), de Marta Minujín, y *AL negro americano* (1964), de James Rosenquist; aquí, el padre de la criatura, Romero Brest.

RETRATO DE ROMERO BREST

Un hombre muy particular

MIGUEL BRIANTE

Más de tres veces no hablé con él; en las tres supe que a pesar de su edad —había nacido en 1905— no amainaba en la construcción de un personaje en el que debían convivir la serena tranquilidad del sabio, del que lo ha visto todo, y el latigazo de la réplica inteligente, no siempre justa. Una mezcla de Buda y Oscar Wilde, en la que colaboraban su cuerpo notorio rematado en una cabeza rapada y una voz casi imperial. La primera de esas veces fue en un crepúsculo de City Bell, en los alrededores de la ciudad de La Plata, el día en que él y su mujer, Martita, abandonaban para siempre la casa, publicada en todas las revistas que (creo) les había proyectado Edgardo Giménez. Esa vez —para decirlo piadosamente— Romero Brest ni me habló.

Sin embargo, algunos años después, cuando la Fundación Guggenheim trajo a Buenos Aires, al Museo de Bellas Artes, una muestra internacional de arte abstracto en la que por primera vez se veían más acá de la cortina de hierro piezas fundamentales del constructivismo y del suprematismo ruso, aceptó a mi primer llamado la idea de recorrer juntos la muestra y hacer un reportaje in situ. Y esa mañana, cuando por fin nos encontramos en el museo me dijo: "Yo acepté hacer esta nota porque usted es un político". Me sorprendió y le dije que era un periodista. "Usted es un hombre que cuando escribe hace política, tal vez del lado opuesto a lo que yo pienso, pero eso es lo que hay que hacer, eso es lo que yo hago."

De aquella mañana recuerdo, primero, que Romero Brest, quien había sido director del Bellas Artes, no aceptó que abrieran el museo media hora antes, para él solo; después, que él mismo me invitó a pasar y que mientras la gente de la entrada lo reconocía y saludaba con especial deferencia, explicó: "Si hubieran abierto para mí, alguien nos hubiera acompañado. Yo no quiero hablar frente a nadie ante los cuadros porque, después de haber sido profesor y hasta maestro de escuela, no me gusta la docencia: lo importante es inquietar sobre el hecho artístico, no dar, o tomar examen".

Tres días después —la tercera, la última vez que hablé con él, en ese departamento de Parera donde no había ni un cuadro— intentamos completar la nota. Ahí dijo, bordeando el tema: "Porque el arte abstracto es lo de menos. Lo de más, son las obras. Y le explico por qué la exposición me parece sensacional. Primero, por la elección de las obras. Esto es lo que el noventa y nueve por ciento de la gente acá no puede comprender. No tienen conocimiento de cada uno de estos artistas y no pueden darse cuenta de cuándo una obra lo representa bien. Va por otro ramal. Y acá se ve que la organizadora, o los organizadores, los norteamericanos, han aprendido muy bien la lección de poner a cada uno en su valor".

Poner en valor había sido una de las tareas, a veces ejercida con capricho, de su vida. Pero ya para ese tiempo su preocupación era la estética cruzada a la filosofía y devuelta al medio ambiente. Su último libro, *Cultura y calidad de vida* (Galerna, 1985), extiende la estética más allá de los límites del arte conocido como arte. Ya se lo había planteado en algún reportaje: "¿Cuál es el fundamento de la estética? ¿Las obras de arte? No, las obras son consecuencia de la estética. Su fundamento es todo, una indagación de todo: hombres, cosas y situaciones. Un hecho moral es un hecho estético" (A Diego Lagache y Lelia Driven, en "El Periodista", el 3 de noviembre de 1988).

Con un énfasis no carente de base, desde ciertos lugares se le ha reprochado siempre a Romero Brest haber asumido la dirección del Museo de Bellas Artes en tiempos de Aramburu. Romero Brest resumía: "Cuando el ministro Dell Oro Maini me ofreció la dirección del Museo de Bellas Artes —eso fue por 1955, más o menos—, mi primera respuesta fue una pregunta: Señor ministro ¿usted sabe que le está ofreciendo el puesto a un izquierdista? y agregué: Ese es el único cargo en todo el presupuesto nacional que yo podría aceptar, y sin embargo dudo porque no quiero morir bajo los expedientes". Aceptó, y cambió el museo; expuso, con gran escándalo, en ese lugar sagrado, a cuatro jóvenes: De la Vega, Noé, Deira y Macció, los cuatro jinetes más notorios de aquel apocalipsis que fue la neofiguración, hoy indiscutida. Después, hubo una donación de cuarenta cuadros del (hoy resucitado en aras del mercado de arte) Bernaldo de Quirós y se negó a exponerlos porque consideraba que el hombre había sido un pésimo pintor. Ya había cruzado la línea de Frondizi y renunció en el confuso gobierno de Guido. Era en 1963 y ahí nomás se hizo cargo del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Por el batifondo que armó, por las muestras que hizo, se lo acusó, también, de extranjerizante.

En esos años del Di Tella, Federico Peralta Ramos propuso, como performance, una cinchada. En la calle Florida se extendería una soga larga; de un lado estarían tirando todos los que quisieran; del otro, Jorge Romero Brest. Oscuramente, el chiste revelaba la tiranía estética que se achacó en esos años a Romero Brest, siempre rodeado de algunos protegidos y siempre asediado por los sedientos de fama. Muchos años después, en 1989 —a escasos días de su muerte, ocurrida el 13 de febrero—, la Fundación Pettoruti organizó un homenaje a Romero Brest en el que participaron consagrados artistas nacionales y **Página/12** dedicó su suplemento **Culturas** al "lema Romero Brest". En esa publicación escribieron o hablaron varios artistas. Ricardo Carpani fue frontal: "En las artes plásticas de nuestro país, Romero Brest fue el arquetipo del intelectual cipayo, tan común en estas latitudes, con todos los rasgos que lo caracterizan: snobismo elitista, embobamiento sumiso frente a las últimas modas internacionales. (...) Objetivamente fue un formidable agente de penetración cultural y disgregación de nuestra conciencia artística nacional (...)". El actual canciller Guido Di Tella parecía contestar a Carpani: "(...) lo que muchos no entendieron fue la pasión por su Argentina, por su Buenos Aires. Su rechazo categórico de nuestra marginación respecto del mundo contemporáneo, nuestra falta de modernidad, de autoría (...) En un sentido, fue más internacionalista que nadie, en la Argentina, haciendo que adquiriéramos el lenguaje del mundo. Pero, al mismo tiempo, fue más nacionalista que nadie, en el sentido inteligente, afirmativo, soberano".

Pero tal vez, en aquella discusión, el que más daba en la tecla de la contradicción era Carlos Gorriarena quien, sin gritos —y admitiendo en Romero Brest la "gran solvencia crítica y un total aggiornamento en el transcurrir cultural de una época"—, marcaba que "él inaugura una etapa de poder de los críticos de arte, orientados a la política cultural" y que había que analizar a Romero Brest en el contexto político en el que ejerció su actividad, entre el '60 y el '70, teñidos "fuertemente por la ilegalización del movimiento peronista". "Aquí, decía Gorriarena, se inscribe la tarea de Romero Brest. Fue una época en que Buenos Aires era una fiesta, pero esta fiesta transcurría en cuatro manzanas de la República Argentina."

Con ataques o sin ataques, Romero Brest fue —a lo largo de su vida— apuntalando con palabras sus acciones, o revisándolas. En una larga charla con Adriana Rozenmberg había reconocido, poco antes de morir, que con el Di Tella "nunca habíamos salido del Barrio Norte" y "sabía que habíamos tratado el problema del arte visual desde un punto de vista elitista". Por eso había pedido que, en el Di Tella, hicieran un canal de televisión. Por eso en *Rescate del arte* (Gaglianone, 1985) había escrito que "ha llegado la hora de aprovechar el cuestionamiento —que no puede ser sin término—, cambiando los viejos soportes por los nuevos sin temer al trueque, siempre que se mantenga la imaginación como facultad creadora y se responda a las expectativas de la masa, cuyos intereses predominarán en el futuro".

—Porque el arte —me había dicho a mí, aquella tarde, en su casa— algún día saldrá de ese gente que usted defiende, de los de abajo, cuando tengan los medios necesarios.

Tal vez porque estaba volviendo al enfoque socialista de sus primeros escritos, o tal vez porque, como decía Alberto Greco en una carta: "Sigo creyendo que Romero Brest es el que mejor las piensa".

Best Sellers///

Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *Doce cuentos peregrinos*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 11 pesos). En plena madurez, García Márquez vuelve a sus grandes temas: el amor, el desconcierto ante la realidad, la profecía de los sueños.	1	12
2 *Cuando digo Madgalena*, por Alicia Steimberg (Planeta, 12,40 pesos). Novela ganadora del Premio Planeta Biblioteca del Sur, cuenta el fin de semana que pasa en una estancia un grupo de personas participante de un curso de control mental. La voz que narra es la de una mujer perturbada, aparentemente, por lo sucedido.	3	11
3 *El amante*, por Marguerite Duras (Tusquets, 13 pesos). El film de Jean-Jacques Annaud resucita esta novela publicada hace ocho años, en la que Duras narra —con su prosa seca y luminosa— el amor de una francesa de quince años —ella misma— con un chino de treinta y dos.	2	10
4 *Del otro lado del amor*, por Jacqueline Briskin (Emecé, 19 pesos). Historia de amor entre un judío norteamericano y una atleta alemana durante las Olimpíadas de Berlín en 1936 y después, durante la guerra.	4	7
5 *La ciudad ausente*, por Ricardo Piglia (Sudamericana, 11 pesos). La novela teje a partir de un eje móvil —el vacío del mundo que se abre para Macedonio Fernández cuando muere su mujer—, y de una máquina de contar, un asombroso relato de la Argentina última, visible y, sin embargo, desconocida.	5	19
6 *Historia de Teller*, por Jorge Lanata (Planeta, 13 pesos). Teller se hunde junto con Venecia, ciudad que eligió para buscar una nueva identidad tras renunciar a la que, por nacimiento, le correspondía: Kevin Brian, estrella del rock. Pero la vida después de la muerte fingida tampoco es fácil.	9	2
7 *Rama II*, por Arthur C. Clarke (Emecé, 16 pesos). Continuación de *Cita con Rama*, la novela se sitúa en el año 2200, y gira alrededor de la imprevista llegada de una nave extraterrestre con la cual se entabla una misteriosa conexión.	10	2
8 *Una voz en la noche*, por Dean Koontz (Vergara, 13,20 pesos). Collin y Roy son dos amigos tan entrañables como diferentes. Collin es un muchacho tímido, Roy es extravertido, además de gustarle sobremanera todo lo que tenga que ver con la muerte. "¿Nunca mataste a nadie?", es la pregunta que Roy le hace a su amigo y que dispara un juego tan aterrador como irreversible.	—	1
9 *Papel moneda*, por Ken Follett (Atlántida, 16 pesos). Una historia de suspenso donde, a lo largo de un solo día en Londres, el mundo del periodismo, de los negocios y del hampa saca a relucir sus bajos instintos.	7	6
10 *Vox*, por Nicholson Baker (Alfaguara, 14 pesos). Un hombre, una mujer y un teléfono son los ingredientes con que el inclasificable Nicholson Baker construye la más inteligente y transgresora novela erótica de los últimos tiempos.	8	20

Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *Todo tiene precio*, por Daniel Capalbo y Gabriel Pandolfo (Planeta, 16 pesos). José Luis Manzano al descubierto en su primera biografía no autorizada. Todo sobre el ministro en fulgurante ascenso: desde su infancia hasta sus días de gloria y de poder.	1	3
2 *Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	69
3 *Los dueños de la Argentina*, por Luis Majul (Sudamericana, 15 pesos). Cinco personajes a través de quienes se intenta desentrañar el viejo contubernio entre los poderosos grupos económicos y el gobierno de turno. Una investigación cuyo objetivo es revelar quién ejerce el poder real en el país.	2	28
4 *La guerra del siglo XXI*, por Lester Thurow (Vergara 17,20 pesos). Después de la caída del comunismo, de la Guerra Fría, tres bandos (Japón, Europa y Estados Unidos) se disputan el mundo bajo una misma bandera: el capitalismo.	6	3
5 *Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos). ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	4	46
6 *Diana, su verdadera historia*, por Andrew Morton (Emecé, 16 pesos). Biografía no autorizada que irritó a la familia real británica y cuyas ondas expansivas siguen amenazando la estabilidad del trono.	5	12
7 *Fracturas y continuidades*, por Félix Luna (Sudamericana, 16 pesos). Amparado en materiales inéditos de los 80 y 90, el autor realiza un análisis de las rupturas que se producen en la sociedad y que activan los procesos históricos, y de las continuidades, o líneas de evolución, a través de las cuales se desarrollan esos procesos.	—	1
8 *Un Domingo en el purgatorio*, por Luis Varela y Jorge Zicolillo (BEAS, 17,50 pesos). ¿Quién es Domingo Cavallo? ¿Salvó al país del derrumbe o nos sumió en un abismo? A través de la revisión de toda la trayectoria académica y política del actual ministro de Economía los autores tratan de encontrar las respuestas a esas preguntas.	9	2
9 *El poder está dentro de ti*, por Louise L. Hay (Urano, 15 pesos). Lo que ya el título adelanta: cómo aprovechar las energías ocultas e influir sobre las personas.	—	7
10 *El descabellado oficio de ser mujer*, por Cristina Wargon (La Urraca, 9 pesos). Con un humor descabellado, la autora satiriza pequeñas escenas de la vida cotidiana femenina. Los hijos, el portero y el marido le sirven como excusa para hablar de la mujer.	8	16

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, El Aleph (La Plata), El Monje (Quilmes), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Alberto Manguel y Gianni Guadalupi: **Guía de lugares imaginarios** (Alianza). Una bellísima edición que, a modo de diccionario turístico, recorre casi mil lugares —islas, ciudades, rocas, castillos, océanos— sólo existentes en la literatura. Delicioso y exhaustivo desgranamiento de bibliotecas que se convierte en una guía de textos imprescindibles.

Walter Benjamin: **El origen del drama barroco alemán** (Taurus). Tesis de doctorado que Benjamin presentó en la Universidad de Frankfurt y que —previsiblemente— fue rechazada. Presenta algunas de las claves fundamentales para acceder al apasionante pensamiento del autor de *Iluminaciones*.

Sigrid Combüchen: **Byron, una novela** (Tusquets). A partir de un hecho real —la profanación de la tumba del poeta inglés—, la escritora sueca Combüchen imagina miles de aventuras protagonizadas por los ladrones, miembros de la Byron Society, en los años 30.

César Vallejo: **Obra poética**, *Edición crítica coordinada por Américo Ferrari* (Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica y otros coeditores). Excelente ejemplo de la posibilidad de ubicar a los autores latinoamericanos en un lugar significativo de la literatura universal, con la cuidada presentación de sus obras acompañadas por textos que las leen desde la lingüística, la crítica literaria, la filología y la historia.

Carnets///

Augusto Roa Bastos
Vigilia del Almirante
Editorial Sudamericana

FICCION

Obra maestra

VIGILIA DEL ALMIRANTE, por Augusto Roa Bastos. Sudamericana, 1992, 296 páginas.

No hay por qué compararla con *Yo, el supremo*. *Vigilia del almirante* es, simplemente, otra gran novela de Augusto Roa Bastos. Este escritor admirable realizó en *Hijo de hombre* (1960) la perfecta fusión entre mito y literatura; en *Yo, el supremo* (1974) logró un cuestionamiento tan magistral de la historiografía que casi pareció clausurar el debate teórico sobre la novela histórica. Ahora, en *Vigilia del almirante*, ejecuta una "ficción impura" donde el lector es el "verdadero autor de una obra que él reescribe leyendo" (p. 56).

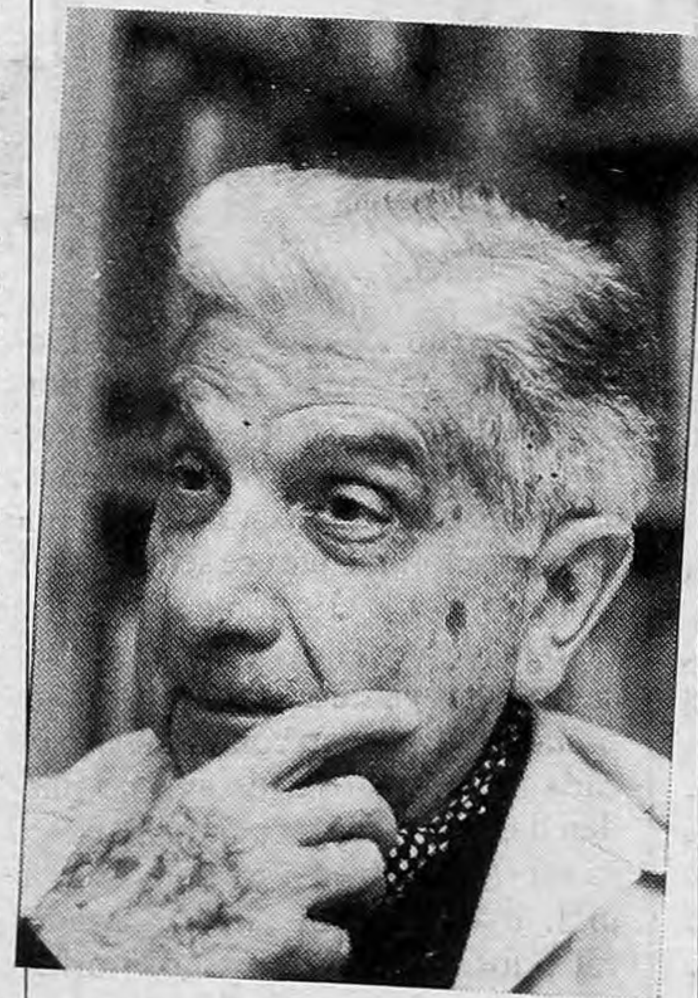
A través de las voces de varios narradores más o menos determinados —el personaje Cristóbal Colón, los textos escritos por él y sobre él durante su época y a posteriori, un narrador contemporáneo, la historia, la leyenda— se recrean las pesadillas, recuerdos y visiones de futuro de un Descubridor/Encubridor que soporta a la amotinada tripulación de La Pinta, La Niña y la Santa María, mientras espera angustiado y sin dormir la deseada aparición de la tierra que lo hará famoso.

El eje del relato se basa precisamente sobre la idea de este "peregrino bifronte" (p. 89), suspendido entre el pasado y el futuro, que vive obsesionado por el deseo de ocultar que el verdadero descubridor del Nuevo Mundo fue el náufrago Alonso Sánchez, muerto en sus brazos sin poder contar su viaje. La ingratitud de la Historia hará que Colón muera, a su vez, lejos de la grandeza soñada y perdure, en cambio, como el responsable inaugural de las masacres españolas en el continente americano.

Dos observaciones son esenciales. Una: *Vigilia del almirante* no es un texto sobre Cristóbal Colón escrito a las apuradas, para aprovechar la conmemoración del Quinto Centenario. Roa Bastos, como ocurre con los mejores vinos, nunca se apura: deja pasar dos décadas y, cuando ya sus lectores creen haber perdido las esperanzas, los deslumbra con una nueva obra maestra. La escritura de *Vigilia del almirante* comenzó en Buenos Aires hacia 1947 —según se asegura en los "Reconocimientos"—, con lo cual puede decirse que tuvo más de cuarenta años de maceración. Segunda: ésta es la mejor novela sobre Cristóbal Colón escrita hasta ahora en español, incluyendo *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. Y para terminar de ubicarla en una tradición literaria, puede decirse que así como hubo una importante ola de novelas sobre dictadores (en épocas tan distintas como las de *El señor presidente*, *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* y *La novela de Perón*), *Vigilia del almirante* se inscribe dentro de las recreaciones del pasado colonial desde una perspectiva contemporánea, con logros tan felices como los del mexicano Homero Aridjis con *1492. Vida y obra de Juan Cabezón de Castilla*, de los argentinos Antonio Di Benedetto con *Zama* y Juan José Saer con *El entenado*, y del uruguayo Napoleón Baccino de Ponce de León con *Maluco*.

Roa trabaja en su *Vigilia* con la superposición de tiempos y voces narrativas, produciendo un efecto de profundidad bastante parecido al de aquella maravillosa escena final de la película de Ariane Mnouchkine sobre Molière: allí los personajes suben y bajan el mismo escalón una y otra vez, dando la impresión detenida de un movimiento constante y que de todos modos no llevará a ningún lugar o, en todo caso, llegará demasiado tarde.

Aquí está el Almirante en su primer viaje o, más bien, las reflexiones hechas por el Almirante y por los



demás sobre él, todo escritura de otra reescritura: recuérdese que incluso los *Diarios* "originales" de Cristóbal Colón fueron reelaborados por fray Bartolomé de las Casas y por Hernando Colón antes de ser publicados como documento y/o literatura fundadora. Roa Bastos toma párrafos enteros y los recrea, a la vez que procrea libros apócrifos escritos en alta mar: el Almirante, como sucedía con El Supremo, existe entre océanos de palabras a la espera de lo crucial.

El lenguaje no es la mixtura del español y guaraní de sus obras anteriores, sino una paráfrasis —a veces— del tono colonial, no como imitación sino eco poético que confiere espesura al texto. "El giro circular del tiempo transcurre a contratiempo", dice, y une de nuevo leyenda e historia con pájaros que vuelan hacia atrás, sirenas jaspeadas, cruces de madera que manan leche sagrada, niños con cara de ancianos, ballenas azules, aparecidos y alucinados, piratas muertos hinchados como barcos, mellizos rebeldes y marinos desnarigados, todos o casi todos elementos fantásticos que, no obstante, aparecen en las crónicas del Descubrimiento como si fueran realidad.

Al igual que en *Yo, el supremo*, los anacronismos y la intertextualidad están a la orden del día (se cita por ejemplo a *Fuenteovejuna*, a *Pedro Páramo*, al Paraguay contemporáneo), y el relato va creciendo entre reflexiones acerca de la historia. Así: "¿Cómo optar entre hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? ¿Se excluyen y anulan el rigor científico y la imaginación simbólica o alegórica? No, sino que son dos caminos diferentes..." (p. 56). O: "La leyenda pasó por fin a dominio común. Lo que confirma el natural y simple hecho de que la tradición oral es la única fuente de comunicación que no se puede saquear, robar ni borrar" (p. 66). Para este democrático autor, tanto las "historias documentadas" como las "historias fingidas" son géneros de "ficción mixta": lo que importa es la lectura popular, lo que se va construyendo como verdad en el imaginario social.

Hay que agradecer la aparición de *Vigilia del almirante*. Es uno de esos textos que confirma la vitalidad de la literatura latinoamericana y su genuina, renovadora grandeza.

SUSANA ROTKER

BIOGRAFIA

El ángel devas

ANNEMARIE SCHWARZENBACH, por Dominique Grente y Nicole Müller. Circe, 1991, 248 páginas.

En la vida de la escritora suiza Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) sólo hay espacio para la tragedia. Nacida en el seno de una de las familias más ricas de la Suiza germana, Annemarie debió soportar la incomprensión de todos. Sus padres eran fervorosos nazis y ella, militante antifascista. Sus amigos de izquierda (los hermanos Erika y Klaus Mann, hijos del Nobel Thomas Mann) la miraban con desconfianza y la juzgaban una especie de chica burguesa metida a rebelde. Annemarie conoció el infierno de la drogadependencia, los fracasos del amor (en su caso, homosexual) y la ingratitud de aquellos por los que ella luchaba. Hubo quienes la amaron, algunos (como la escritora norteamericana Carson McCullers) sin ser correspondidos. Pero Annemarie, como aquellas heroínas de la tragedia griega o como los personajes de Beckett, había nacido para estar sola: "Ya sabes —escribió— que nadie puede penetrar, ni siquiera un breve instante, en el corazón de otro ser... Tu propia madre te ha dado sólo el cuerpo y aquello que aspiraste con tu primer aliento era la soledad".

La biografía de Dominique Grente y Nicole Müller permite descubrir a esta escritora desconocida en todas sus facetas. Como toda biografía que se precie de tal, los datos documentados son un pilar básico de su construcción. Pero este libro, además de la información puntual y rigurosa que nunca deja nada librado a la suposición, es de una calidad literaria poco habitual en las biografías.

Best Sellers///

Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *Doce cuentos peregrinos*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 11 pesos). En plena madurez, García Márquez vuelve a sus grandes temas: el amor, el desconcierto ante la realidad, la profecía de los sueños.	1	12
2 *Cuando digo Madgalena*, por Alicia Steimberg (Planeta, 12,40 pesos). Novela ganadora del Premio Planeta Biblioteca del Sur, cuenta el fin de semana que pasa en una estancia un grupo de personas participante de un curso de control mental. La voz que narra es la de una mujer perturbada, aparentemente, por lo sucedido.	3	11
3 *El amante*, por Marguerite Duras (Tusquets, 13 pesos). El film de Jean-Jacques Annaud resucita esta novela publicada hace ocho años, en la que Duras narra —con su prosa seca y luminosa— el amor de una francesa de quince años —ella misma— con un chino de treinta y dos.	2	10
4 *Del otro lado del amor*, por Jacqueline Briskin (Emecé, 19 pesos). Historia de amor entre un judío norteamericano y una atleta alemana durante las Olimpiadas de Berlín en 1936 y después, durante la guerra.	4	7
5 *La ciudad ausente*, por Ricardo Piglia (Sudamericana, 11 pesos). La novela teje a partir de un eje móvil —el vacío del mundo que se abre para Macedonio Fernández cuando muere su mujer—, y de una máquina de contar, un asombroso relato de la Argentina última, visible y, sin embargo, desconocida.	5	19
6 *Historia de Teller*, por Jorge Lanata (Planeta, 13 pesos). Teller se hunde junto con Venecia, ciudad que eligió para buscar una nueva identidad tras renunciar a la que, por nacimiento, le correspondía: Kevin Brian, estrella del rock. Pero la vida después de la muerte fingida tampoco es fácil.	9	2
7 *Rama II*, por Arthur C. Clarke (Emecé, 16 pesos). Continuación de *Cita con Rama*, la novela se sitúa en el año 2200, y gira alrededor de la imprevista llegada de una nave extraterrestre con la cual se entabla una misteriosa conexión.	10	2
8 *Una voz en la noche*, por Dean Koontz (Vergara, 13,20 pesos). Collin y Roy son dos amigos tan entrañables como diferentes. Collin es un muchacho tímido, Roy es extravertido, además de gustarle sobremanera todo lo que tenga que ver con la muerte. "¿Nunca mataste a nadie?", es la pregunta que Roy le hace a su amigo y que dispara un juego tan aterrador como irreversible.	—	1
9 *Papel moneda*, por Ken Follett (Atlántida, 16 pesos). Una historia de suspenso donde, a lo largo de un solo día en Londres, el mundo del periodismo, de los negocios y del hampa saca a relucir sus bajos instintos.	7	6
10 *Vox*, por Nicholson Baker (Alfaguara, 14 pesos). Un hombre, una mujer y un teléfono son los ingredientes con que el inclasificable Nicholson Baker construye la más inteligente y transgresora novela erótica de los últimos tiempos.	8	20

Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *Todo tiene precio*, por Daniel Capalbo y Gabriel Pandolfo (Planeta, 16 pesos). José Luis Manzano al descubierto en su primera biografía no autorizada. Todo sobre el ministro en fulgurante ascenso: desde su infancia hasta sus días de gloria y de poder.	1	3
2 *Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	69
3 *Los dueños de la Argentina*, por Luis Majul (Sudamericana, 15 pesos). Cinco personajes a través de quienes se intenta desentrañar el viejo contubernio entre los poderosos grupos económicos y el gobierno de turno. Una investigación cuyo objetivo es revelar quién ejerce el poder real en el país.	2	28
4 *La guerra del siglo XXI*, por Lester Thurow (Vergara 17,20 pesos). Después de la caída del comunismo, de la Guerra Fría, tres bandos (Japón, Europa y Estados Unidos) se disputan el mundo bajo una misma bandera: el capitalismo.	6	3
5 *Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos). ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	4	46
6 *Diana, su verdadera historia*, por Andrew Morton (Emecé, 16 pesos). Biografía no autorizada que irritó a la familia real británica y cuyas ondas expansivas siguen amenazando la estabilidad del trono.	5	12
7 *Fracturas y continuidades*, por Félix Luna (Sudamericana, 16 pesos). Amparado en materiales inéditos de los 80 y 90, el autor realiza un análisis de las rupturas que se producen en la sociedad y que activan los procesos históricos, y de las continuidades, o líneas de evolución, a través de las cuales se desarrollan esos procesos.	—	1
8 *Un Domingo en el purgatorio*, por Luis Varela y Jorge Zicolillo (BEAS, 17,50 pesos). ¿Quién es Domingo Cavallo? ¿Salvó al país del derrumbe o nos sumió en un abismo? A través de la revisión de toda la trayectoria académica y política del actual ministro de Economía los autores tratan de encontrar las respuestas a esas preguntas.	9	2
9 *El poder está dentro de ti*, por Louise L. Hay (Urano, 15 pesos). Lo que ya el título adelanta: cómo aprovechar las energías ocultas e influir sobre las personas.	—	7
10 *El descabellado oficio de ser mujer*, por Cristina Wargon (La Urraca, 9 pesos). Con un humor descabellado, la autora satiriza pequeñas escenas de la vida cotidiana femenina. Los hijos, el portero y el marido le sirven como excusa para hablar de la mujer.	8	16

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, El Aleph (La Plata), El Monje (Quilmes), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Alberto Manguel y Gianni Guadalupi: **Guía de lugares imaginarios** (Alianza). Una bellísima edición que, a modo de diccionario turístico, recorre casi mil lugares —islas, ciudades, rocas, castillos, océanos— sólo existentes en la literatura. Delicioso y exhaustivo desgranamiento de bibliotecas que se convierte en una guía de textos imprescindibles.

Walter Benjamin: **El origen del drama barroco alemán** (Taurus). Tesis de doctorado que Benjamin presentó en la Universidad de Frankfurt y que —previsiblemente— fue rechazada. Presenta algunas de las claves fundamentales para acceder al apasionante pensamiento del autor de *Iluminaciones*.

Sigrid Combüchen: **Byron, una novela** (Tusquets). A partir de un hecho real —la profanación de la tumba del poeta inglés—, la escritora sueca Combüchen imagina miles de aventuras protagonizadas por los ladrones, miembros de la Byron Society, en los años 30.

César Vallejo: **Obra poética,** *Edición crítica coordinada por Américo Ferrari* (Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica y otros coeditores). Excelente ejemplo de la posibilidad de ubicar a los autores latinoamericanos en un lugar significativo de la literatura universal, con la cuidada presentación de sus obras acompañadas por textos que las leen desde la lingüística, la crítica literaria, la filología y la historia.

Carnets///

FICCION

Obra maestra

Augusto Roa Bastos
Vigilia del Almirante
Editorial Sudamericana

VIGILIA DEL ALMIRANTE, por Augusto Roa Bastos. Sudamericana, 1992, 296 páginas.

No hay por qué compararla con *Yo, el supremo*. *Vigilia del almirante* es, simplemente, otra gran novela de Augusto Roa Bastos. Este escritor admirable realizó en *Hijo de hombre* (1960) la perfecta fusión entre mito y literatura; en *Yo, el supremo* (1974) logró un cuestionamiento tan magistral de la historiografía que casi pareció clausurar el debate teórico sobre la novela histórica. Ahora, en *Vigilia del almirante*, ejecuta una "ficción impura" donde el lector es el "verdadero autor de una obra que él reescribe leyendo" (p. 56).

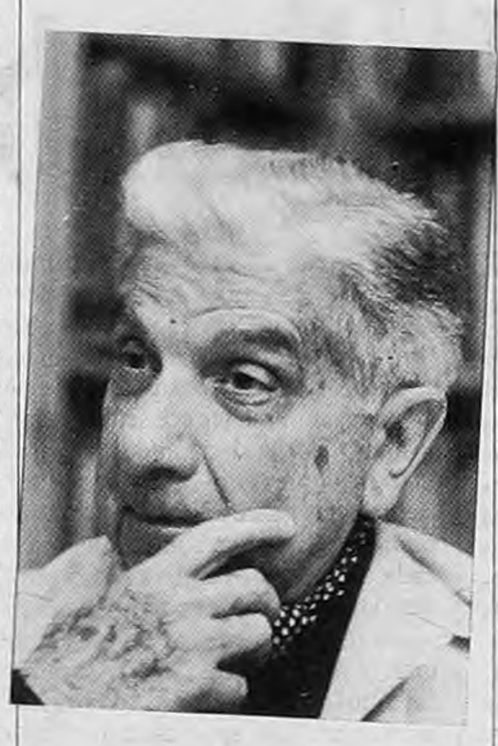
A través de las voces de varios narradores más o menos determinados —el personaje Cristóbal Colón, los textos escritos por él y sobre él durante su época y a posteriori, un narrador contemporáneo, la historia, la leyenda— se recrean las pesadillas, recuerdos y visiones de futuro de un Descubridor/Encubridor que soporta a la amotinada tripulación de La Pinta, La Niña y la Santa María, mientras espera angustiado y sin dormir la deseada aparición de la tierra que lo hará famoso.

El eje del relato se basa precisamente sobre la idea de este "peregrino bifronte" (p. 89), suspendido entre el pasado y el futuro, que vive obsesionado por el deseo de ocultar que el verdadero descubridor del Nuevo Mundo fue el náufrago Alonso Sánchez, muerto en sus brazos sin poder contar su viaje. La ingratitud de la Historia hará que Colón muera, a su vez, lejos de la grandeza soñada y perdure, en cambio, como el responsable inaugural de las masacres españolas en el continente americano.

Dos observaciones son esenciales. Una: *Vigilia del almirante* no es un texto sobre Cristóbal Colón escrito a las apuradas, para aprovechar la conmemoración del Quinto Centenario. Roa Bastos, como ocurre con los mejores vinos, nunca se apura: deja pasar dos décadas y, cuando ya sus lectores creen haber perdido las esperanzas, los deslumbra con una nueva obra maestra. La escritura de *Vigilia del almirante* comenzó en Buenos Aires hacia 1947 —según se asegura en los "Reconocimientos"—, con lo cual puede decirse que tuvo más de cuarenta años de maceración. Segunda: ésta es la mejor novela sobre Cristóbal Colón escrita hasta ahora en español, incluyendo *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. Y para terminar de ubicarla en una tradición literaria, puede decirse que así como hubo una importante ola de novelas sobre dictadores (en épocas tan distintas como las de *El señor presidente, El otoño del patriarca, El recurso del método* y *La novela de Perón*), *Vigilia del almirante* se inscribe dentro de las recreaciones del pasado colonial desde una perspectiva contemporánea, con logros tan felices como los del mexicano Homero Aridjis con *1492. Vida y obra de Juan Cabezón de Castilla*, de los argentinos Antonio Di Benedetto con *Zama* y Juan José Saer con *El entenado*, y del uruguayo Napoleón Baccino de Ponce de León con *Maluco*.

Roa trabaja en su *Vigilia* con la superposición de tiempos y voces narrativas, produciendo un efecto de profundidad bastante parecido al de aquella maravillosa escena final de la película de Ariane Mnouchkine sobre Molière: allí los personajes suben y bajan el mismo escalón una y otra vez, dando la impresión detenida de un movimiento constante y que de todos modos no llevará a ningún lugar o, en todo caso, llegará demasiado tarde.

Aquí está el Almirante en su primer viaje o, más bien, las reflexiones hechas por el Almirante y por los



demás sobre él, todo escritura de otra reescritura: recuérdese que incluso los *Diarios* "originales" de Cristóbal Colón fueron reelaborados por fray Bartolomé de las Casas y por Hernando Colón antes de ser publicados como documento y/o literatura fundadora. Roa Bastos toma párrafos enteros y los recrea, a la vez que procrea libros apócrifos escritos en alta mar: el Almirante, como sucedía con El Supremo, existe entre océanos de palabras a la espera de lo crucial.

El lenguaje no es la mixtura del español y guaraní de sus obras anteriores, sino una paráfrasis —a veces— del tono colonial, no como imitación sino eco poético que confiere espesura al texto. "El giro circular del tiempo transcurre a contratiempo", dice, y une de nuevo leyenda e historia con pájaros que vuelan hacia atrás, sirenas jaspeadas, cruces de madera que manan leche sagrada, niños con cara de ancianos, ballenas azules, aparecidos y alucinados, piratas muertos hinchados como barcos, mellizos rebeldes y marinos desnarigados, todos o casi todos elementos fantásticos que, no obstante, aparecen en las crónicas del Descubrimiento como si fueran realidad.

Al igual que en *Yo, el supremo*, los anacronismos y la intertextualidad están a la orden del día (se cita por ejemplo a *Fuenteovejuna*, a *Pedro Páramo*, al Paraguay contemporáneo), y el relato va creciendo entre reflexiones acerca de la historia. Así: "¿Cómo optar entre hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? ¿Se excluyen y anulan el rigor científico y la imaginación simbólica o alegórica? No, sino que son dos caminos diferentes..." (p. 56). O: "La leyenda pasó por fin a dominio común. Lo que confirma el natural y simple hecho de que la tradición oral es la única fuente de comunicación que no se puede saquear, robar ni borrar" (p. 66). Para este democrático autor, tanto las "historias documentadas" como las "historias fingidas" son géneros de "ficción mixta": lo que importa es la lectura popular, lo que se va construyendo como verdad en el imaginario social.

Hay que agradecer la aparición de *Vigilia del almirante*. Es uno de esos textos que confirma la vitalidad de la literatura latinoamericana y su genuina, renovadora grandeza.

SUSANA ROTKER

FICCION

Contacto narrativo

CITAS DE UN DIA, por Noé Jitrik. Alfaguara, 1992, 176 páginas.

Esta narración narra la imposibilidad de narrar. Aunque el enunciado pareciera encerrar una contradicción (tal vez más de una), nada más alejado de la apariencia que la realidad. Sin embargo, desde su paratexto se nos induce en el sentido de la narración y el narrar. Por un lado, en la contratapa se menta —con nombre y apellido— al protagonista, que cumpliría sucesivamente los rituales de un discreto argumento: cuando llega a los ochenta y tres años de vida ese personaje, que convive con el fantasma de su mujer muerta y una servicial ama de llaves, recibe visitas de innominados admiradores y de tres mujeres inquietantes, contempla una y otra vez el cafeto de su jardín, hojea viejos papeles y realiza otros movimientos previsibles y austeros. Por otro lado, en la segunda solapa, se enumeran en forma excluyente las diez "obras narrativas del autor" anteriores a la presente, desde *La fisura mayor*, volumen de cuentos publicado en 1967 por Sudamericana en su colección El Espejo (curiosamente también el título del excelente relato inicial), hasta *Limbo*, su primera novela, publicada por Ediciones Era de México en 1989, con un texto de Luis Cardoza y Aragón, ese gran escritor guatemalteco al que no por azar está dedicada esta segunda novela. Tras el largo paréntesis venezolano (*Llamar antes de entrar*, Síntesis Dosmil, 1972)-mexicano (*Fin del ritual* recibió el premio Xavier Villaurrutia en 1981, etcétera), *Citas de un día* supone entonces retomar contacto "narrativo" con los lectores argentinos, a la vez que, según se lo ha indicado, echar a rodar su segundo texto que se asume como novela. Pero, ¿cómo se asume?

Una lectura que se deslizara rápida, casi por sobre las letras, podría corroborar aquellas marcas. O tal vez no. Pues *Citas de un día* no se propone como una lectura fácil; tampoco, es cierto, como un texto en clave o de arduo desciframiento. Más aún, los indicios paratextuales se personifican ante todo en Zenón, de apellido Valdés. Y junto a ese venerable anciano la señora Concepción y el fantasma de Ruth, que asisten a los acontecimientos de su cumpleaños número 83: las sucesivas visitas de Sara Figueroa, que durante treinta años había pensado "nada más que en ti" y ahora le pide una oportunidad: "Déjame vivir contigo", encontrándose con una rotunda negativa (fin de la Primera parte); de Josefina Racedo, actriz retirada e "inmensamente rica" que desea protegerlo y cuidar de él, pero que también se topa con una negativa apenas distinta en sus términos (fin de la Segunda parte); de la joven llamada Greta, que en función "ajusticiadora" y seminal lo acaricia hasta... (fin de la Cuarta parte, también de las *Citas de un día*). Pero además se ha aludido a otras visitas previas a las de estas extrañas damas; son las de quienes "lo vinieron a saludar" y cuyos nombres se eluden (o eliden) por economía del relato, aunque se los reconoce como "amigos", o un "grupo de amigos jóvenes" y otro grupo similar, de amigos "también cálidos y celebratorios". Ellos le ofrecen a modo de regalo dos cadáveres: el del desbarrancado y putrefacto crítico literario Miguel Almada, el del deportivo geógrafo Donald Gibbons, estrellado contra un poste, o, mejor dicho, le proponen a Zenón la resolución de ambas muertes, tal vez dos crímenes (desciframiento que confluye modulando el final de la Tercera parte). Comprobaremos que no hay más nombres propios, aunque sí un simbólico cafeto, un cuasi trono de mimbre, el estudio, la casa... y el narrador. Tales personajes y elementos van tejiendo una trama evanescente, que deliberadamente rehúye una precisa ubicación cronotópica.

Así las cosas y a medida que la lectura se afianza, se podrá observar que la escritura traza una espiral, figura que define al texto. ¿Qué rastros señalar en esa escritura reflexiva y cuestionadora? Me limito a unos pocos:

1) El género: hay dos presuntos crímenes, cuyos esclarecimientos se encargan a un Maestro, que menciona a Poe con frecuencia, que desde su casa se embarca en una reflexión ajena a toda investigación material, que recibe un extraño llamado de advertencia... pero esta parodia de Isidro Parodi y sus congéneres abandona el rumbo: "No estamos para inventar razones ni para irrumpir con giros sorpresivos más propios de las novelas policiales".

2) El héroe: a la figura central sólo se la nombra avanzado el texto y a las actividades que han labrado su fama se alude difusamente —escritor de sólida obra, poeta vinculado al surrealismo, habitante de este continente—; su apellido es mentado pocas veces, aunque sí en cambio su nombre: Zenón, que al menos en un par de oportunidades remite al Eleata; y la connotación no es casual si recordamos que el preclaro discípulo de Parménides redujo al absurdo los conceptos de la multiplicidad del ser y del movimiento, que su tormento fue la modalidad del infinito... (Y, como se sabe, las aporías de Zenón desvelaron a más de un filósofo, entre ellos a Borges.)

3) El diseño: tanto el epígrafe general de Mehlman, los títulos de las partes (*Gonerila, Regania, Intentos de conciliación, Cordelia*) y los epígrafes de esas partes, como las varias y diversas alusiones al Rey Lear y a la actitud de sus hijas remiten expresamente a la gran tragedia de Shakespeare; pero es obvio que no para reproducir sus acciones de venganza, traición y muerte ni el sombrío esplendor que las envuelve, sino para establecer un contrapunto en sordina, para dibujar un diseño en negativo; diría, una eleatización del texto shakespeariano.

4) El narrador: tanto desde la teoría literaria como desde los propios narradores (cuando no autores) pocas figuras tan vapuleadas y expuestas en estos tiempos críticos. *Citas de un día* no es una excepción, sino más bien una acentuación de la regla: la voz del narrador se deja oír a lo largo de todo el texto, reglando su estructura a la vez que planteando los problemas de su propio ejercicio: sus límites, sus disfraces, sus juegos (sensatos e insensatos), su afán de persistencia. No se trata, sin embargo, de la remanida alternancia entre relato y ensayo teórico, sino que el lector enfrenta aquí un solo discurso narrativo, erosionado desde su interior por bravos conflictos.

Citas de un día, cuyos "temas" pueden ser tanto la muerte como el status actual de la narrativa, la vejez como el lugar de la escritura, no busca la aquiescencia del lector, antes lo desafía, sumiéndolo en las perplejidades que sin estridencias pulsionan al texto.

El poeta Noé Jitrik (*Feriados*, Contorno, 1956, fue su primer libro), con una vasta y reconocida producción en el campo crítico y ensayístico, puja e intenta también horadar el surco de la narrativa. Lo hace con inteligencia y conocimiento de causa. Y si este libro no desplaza al Corán, hay que saludar el hecho de que se lo haya propuesto.

JORGE LAFFORGUE

BIOGRAFIA

El ángel devastado

ANNEMARIE SCHWARZENBACH, por Dominique Grente y Nicole Müller. Circe, 1991, 248 páginas.

En la vida de la escritora suiza Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) sólo hay espacio para la tragedia. Nacida en el seno de una de las familias más ricas de la Suiza germana, Annemarie debió soportar la incomprensión de todos. Sus padres eran fervorosos nazis y ella, militante antifascista. Sus amigos de izquierda (los hermanos Erika y Klaus Mann, hijos del Nobel Thomas Mann) la miraban con desconfianza y la juzgaban una especie de chica burguesa metida a rebelde. Annemarie conoció el infierno de la drogadependencia, los fracasos del amor (en su caso, homosexual) y la ingratitud de aquellos por los que ella luchaba. Hubo quienes la amaron, algunos (como la escritora norteamericana Carson McCullers) sin ser correspondidos. Pero Annemarie, como aquellas heroínas de la tragedia griega o como los personajes de Beckett, había nacido para estar sola: "Ya sabes —escribió— que nadie puede penetrar, ni siquiera un breve instante, en el corazón de otro ser... Tu propia madre te ha dado sólo el cuerpo y aquello que aspiraste con tu primer aliento era la soledad".

La biografía de Dominique Grente y Nicole Müller permite descubrir a esta escritora desconocida en todas sus facetas. Como toda biografía que se precie de tal, los datos documentados son un pilar básico de su construcción. Pero este libro, además de la información puntual y rigurosa que nunca deja nada librado a la suposición, es de una calidad literaria poco habitual en las biografías. *Annemarie Schwarzenbach* puede ser leído como una excelente novela. La lenta pero inexorable destrucción en la que va cayendo está narrada de manera precisa y con un fuerte efecto poético.

Annemarie estuvo en Rusia, en Afganistán, en Persia, en el Congo. En Estados Unidos fue internada en un manicomio. Buscó por todas partes la felicidad. Sólo la escritura parecía apaciguar su espíritu siempre mendigo de afectos. Escribió relatos, textos poéticos, artículos periodísticos e infinidad de cartas. Thomas Mann la llamó "ángel devastado". Alguna vez, en la lejana adolescencia, pensó que la felicidad era posible. Al morir, en un estúpido accidente de bicicleta, ya no esperaba nada de la vida. Hasta se evitó una muerte heroica luchando por la resistencia antinazi; o romántica, como lo es todo suicidio. Prefirió el absurdo de un accidente digno de una mala comedia. Unos años antes había escrito: "Cuando estoy sola no puedo, sencillamente, creer en lo que es preciso creer para que la vida nos parezca digna de ser vivida".

SERGIO S. OLGUIN



FICCION

Contacto narrativo

CITAS DE UN DIA, por Noé Jitrik. Alfaguara, 1992, 176 páginas.

Esta narración narra la imposibilidad de narrar. Aunque el enunciado pareciera encerrar una contradicción (tal vez más de una), nada más alejado de la apariencia que la realidad. Sin embargo, desde su paratexto se nos induce en el sentido de la narración y el narrar. Por un lado, en la contratapa se menta —con nombre y apellido— al protagonista, que cumpliría sucesivamente los rituales de un discreto argumento: cuando llega a los ochenta y tres años de vida ese personaje, que convive con el fantasma de su mujer muerta y una servicial ama de llaves, recibe visitas de innominados admiradores y de tres mujeres inquietantes, contempla una y otra vez el cafeto de su jardín, hojea viejos papeles y realiza otros movimientos previsibles y austeros. Por otro lado, en la segunda solapa, se enumeran en forma excluyente las diez "obras narrativas del autor" anteriores a la presente, desde *La fisura mayor*, volumen de cuentos publicado en 1967 por Sudamericana en su colección El Espejo (curiosamente también el título del excelente relato inicial), hasta *Limbo*, su primera novela, publicada por Ediciones Era de México en 1989, con un texto de Luis Cardoza y Aragón, ese gran escritor guatemalteco al que no por azar está dedicada esta segunda novela. Tras el largo paréntesis venezolano (*Llamar antes de entrar*, Síntesis Dosmil, 1972)-mexicano (*Fin del ritual* recibió el premio Xavier Villaurrutia en 1981, etcétera), *Citas de un día* supone entonces retomar contacto "narrativo" con los lectores argentinos, a la vez que, según se lo ha indicado, echar a rodar su segundo texto que se asume como novela. Pero, ¿cómo se asume?

Una lectura que se deslizara rápida, casi por sobre las letras, podría corroborar aquellas marcas. O tal vez no. Pues *Citas de un día* no se propone como una lectura fácil; tampoco, es cierto, como un texto en clave o de arduo desciframiento. Más aún, los indicios paratextuales se personifican ante todo en Zenón, de apellido Valdés. Y junto a ese venerable anciano la señora Concepción y el fantasma de Ruth, que asisten a los acontecimientos de su cumpleaños número 83: las sucesivas visitas de Sara Figueroa, que durante treinta años había pensado "nada más que en ti" y ahora le pide una oportunidad: "Déjame vivir contigo", encontrándose con una rotunda negativa (fin de la Primera parte); de Josefina Racedo, actriz retirada e "inmensamente rica" que desea protegerlo y cuidar de él, pero que también se topa con una negativa apenas distinta en sus términos (fin de la Segunda parte); de la joven llamada Greta, que en función "ajusticiadora" y seminal lo acaricia hasta... (fin de la Cuarta parte, también de las *Citas de un día*). Pero además se ha aludido a otras visitas previas a las de estas extrañas damas; son las de quienes "lo vinieron a saludar" y cuyos nombres se eluden (o eliden) por economía del relato, aunque se los reconoce como "amigos", o un "grupo de amigos jóvenes" u otro grupo similar, de amigos "también cálidos y celebratorios". Ellos le ofrecen a modo de regalo dos cadáveres: el del desbarrancado y putrefacto crítico literario Miguel Almada, el del deportivo geógrafo Donald Gibbons, estrellado contra un poste, o, mejor dicho, le proponen a Zenón la resolución de ambas muertes, tal vez dos crímenes (desciframiento que confluye modulando el final de la Tercera parte). Comprobaremos que no hay más nombres propios, aunque sí un simbólico cafeto, un cuasi trono de mimbre, el estudio, la casa... y el narrador. Tales personajes y elementos van tejiendo una trama evanescente, que deliberadamente rehúye una precisa ubicación cronotópica.

Así las cosas y a medida que la lectura se afianza, se podrá observar que la escritura traza una espiral, figura que define al texto. ¿Qué rastros señalar en esa escritura reflexiva y cuestionadora? Me limito a unos pocos:

1) El género: hay dos presuntos crímenes, cuyos esclarecimientos se encargan a un Maestro, que menciona a Poe con frecuencia, que desde su casa se embarca en una reflexión ajena a toda investigación material, que recibe un extraño llamado de advertencia... pero esta parodia de Isidro Parodi y sus congéneres abandona el rumbo: "No estamos para inventar razones ni para irrumpir con giros sorpresivos más propios de las novelas policiales".

2) El héroe: a la figura central sólo se la nombra avanzado el texto y a las actividades que han labrado su fama se alude difusamente —escritor de sólida obra, poeta vinculado al surrealismo, habitante de este continente—; su apellido es mentado pocas veces, aunque sí en cambio su nombre: Zenón, que al menos en un par de oportunidades remite al Eleata; y la connotación no es casual si recordamos que el preclaro discípulo de Parménides redujo al absurdo los conceptos de la multiplicidad del ser y del movimiento, que su tormento fue la modalidad del infinito... (Y, como se sabe, las aporías de Zenón desvelaron a más de un filósofo, entre ellos a Borges.)

3) El diseño: tanto el epígrafe general de Mehlman, los títulos de las partes (*Gonerila, Regania, Intentos de conciliación, Cordelia*) y los epígrafes de esas partes, como las varias y diversas alusiones al Rey Lear y a la actitud de sus hijas remiten expresamente a la gran tragedia de Shakespeare; pero es obvio que no para reproducir sus acciones de venganza, traición y muerte ni el sombrío esplendor que las envuelve, sino para establecer un contrapunto en sordina, para dibujar un diseño en negativo; diría, una eleatización del texto shakespeariano.

4) El narrador: tanto desde la teoría literaria como desde los propios narradores (cuando no autores) pocas figuras tan vapuleadas y expuestas en estos tiempos críticos. *Citas de un día* no es una excepción, sino más bien una acentuación de la regla: la voz del narrador se deja oír a lo largo de todo el texto, reglando su estructura a la vez que planteando los problemas de su propio ejercicio: sus límites, sus disfraces, sus juegos (sensatos e insensatos), su afán de persistencia. No se trata, sin embargo, de la remanida alternancia entre relato y ensayo teórico, sino que el lector enfrenta aquí un solo discurso narrativo, erosionado desde su interior por bravos conflictos.

Citas de un día, cuyos "temas" pueden ser tanto la muerte como el status actual de la narrativa, la vejez como el lugar de la escritura, no busca la aquiescencia del lector, antes lo desafía, sumiéndolo en las perplejidades que sin estridencias pulsionan al texto.

El poeta Noé Jitrik (*Feriados*, Contorno, 1956, fue su primer libro), con una vasta y reconocida producción en el campo crítico y ensayístico, puja e intenta también horadar el surco de la narrativa. Lo hace con inteligencia y conocimiento de causa. Y si este libro no desplaza al Corán, hay que saludar el hecho de que se lo haya propuesto.

JORGE LAFFORGUE

tado

Annemarie Schwarzenbach puede ser leído como una excelente novela. La lenta pero inexorable destrucción en la que va cayendo está narrada de manera precisa y con un fuerte efecto poético.

Annemarie estuvo en Rusia, en Afganistán, en Persia, en el Congo. En Estados Unidos fue internada en un manicomio. Buscó por todas partes la felicidad. Sólo la escritura parecía apaciguar su espíritu siempre mendigo de afectos. Escribió relatos, textos poéticos, artículos periodísticos e infinidad de cartas. Thomas Mann la llamó "ángel devastado". Alguna vez, en la lejana adolescencia, pensó que la felicidad era posible. Al morir, en un estúpido accidente de bicicleta, ya no esperaba nada de la vida. Hasta se evitó una muerte heroica luchando por la resistencia antinazi; o romántica, como lo es todo suicidio. Prefirió el absurdo de un accidente digno de una



mala comedia. Unos años antes había escrito: "Cuando estoy sola no puedo, sencillamente, creer en lo que es preciso creer para que la vida nos parezca digna de ser vivida".

SERGIO S. OLGUIN

RETIRO, PRIMAVERA 1992

Fogwill

GRACIELA SPERANZA

Sentado junto a la mesa de trabajo, se confunde por momentos con sus muchos retratos: Fogwill adolescente, tres cuartos perfil derecho, foto carnet; Fogwill años 80, ojos desorbitados y pájaros en la cabeza; Fogwill una década después, aire grave y lentes de marco oscuro. Atrás, una biblioteca módica conserva los libros que no ha regalado ni tirado. Dice que raras veces vuelve: cuando vuelve encuentra otros libros. Los últimos se han dejado caer sobre una mesa, en medio de una serie heterogénea de objetos inclasificables: *Plástico cruel* de José Sbarra, *Pensar sin pensar* de Pablo Anania; Elvio Gandolfo, *Dos mujeres*; Marcelo Cohen, *El fin de lo mismo*. Responde con una mezcla seductora de boutade y provocación. Cuando se aquieta y reflexiona alternando el mate con el whisky, los retratos se reduplican en los gestos: Fogwill sociólogo, Fogwill experto en slogans publicitarios, Fogwill francotirador. Sus relatos en marcha se apilan en algún rincón de la mesa. Uno, elegido al azar, encuentra desde las primeras líneas el tono que reúne en una fórmula secreta los muchos retratos de Fogwill escritor: "No veo por qué no habré de escribir novelas, me dice Sergio, como si retomase una conversación suspendida. Pero no habíamos estado hablando, veníamos bajando por la barranquita de Agote".

Un mes atrás apareció "Muchacha punk" (Planeta), antología de los cuentos de Fogwill —Rodolfo Enrique, nombres voluntariamente omitidos— que hace diez años impactaron a lectores y críticos. Pero a él no le importa el paradigma de éxito-fracaso, asegura. Fogwill sociólogo, Fogwill narrador, Fogwill experto en slogans publicitarios, Fogwill poeta, Fogwill francotirador y muchos otros aparecen —se confunden— en esta entrevista.

—¿Por qué Fogwill, a secas?

—Rodolfo Enrique Fogwill es como un dactílico espantoso. Me siento más Rodolfo que Enrique pero Rodolfo Fogwill alitera. Decidí llamarme Fogwill. Probablemente por una especie de megalomanía. Yo quería ocupar un lugar tipo Sócrates o Hegel. ¿Quién dice Guillermo Federico Hegel?

—Sus comienzos están más cerca de la poesía, ¿cómo empezó a escribir ficciones?

—Aún hoy sigo más comprometido con la poesía. En algún momento empecé a crear ficción de dos clases: en mi trabajo escribía presentaciones a licitaciones, discursos para el presidente de una compañía a la cámara del tabaco, informes de marketing, racionales de publicidad, que sin duda eran ficciones, géneros menores. Un amigo, Indart, decía que mi mejor literatura eran esas ficciones pagas que yo hacía para los bancos, para las fábricas de cigarrillos. Pero también estaban los cuentos infantiles que contaba todas las noches para que se durmieran mis hijos. Competía contra la televisión y en esa competencia narrativa aprendí bastante. Ahora, con mi hijo menor me es más difícil, porque compito contra mis propios hábitos narrativos y contra el monstruo de la TV color. ¿Cómo contar un cuento en que no aparezca Bart Simpson? Alguna vez inventé un chiste que decía que yo narraba cuando no se me ocurría un poema. Era otro slogan.

—Alrededor del '82 sin embargo hay una especie de vértigo narrativo. Algunos de esos relatos o novelas se publicaron mucho después. ¿Por qué?

—En el '86, poco después de publicar *Pájaros de la cabeza*, una serie de episodios personales me llevaron a decidir borrarme del mapa. Después caí en la trampa de volver a publicar. Publicar obliga a existir porque no se puede publicar y hacerse el idiota. Hay quienes pueden porque no sucumben a su propia histeria. En cambio yo, en esos tres años que existí muy activamente, ya no era yo: era el logotipo mío que aparecía en un montón de revistas. Era una máquina de opinar, de interferir. Quizá parecido a lo que hice en literatura entre el '78 y el '812 en que tuve una intervención muy activa pero absolutamente ajena a las fuerzas del campo literario. No me arrepiento de lo que hice, de lo que promoví, ni de lo que publiqué, pero era un papelón realmente. Alguna alegoría podría explicarlo: esos tipos que se meten cuando hay gente trabajando y dan orientaciones y en realidad tienen toda la razón del mundo, pero están rompiendo la lógica natural del trabajo. La palabra era "comedido". Hice la comedia del comedido.

—En algún momento describió dos figuras de escritor en el campo literario hoy: el escritor intelectual que cree entender y debe decir y el escritor cínico, producto de los medios y de su circunstancial poder editorial. ¿Cómo describiría la suya?

—No lo sé, realmente. Tengo contradicciones. Con los copropietarios del edificio, la maestra de jardín de mi hijo, mis clientes de marketing tengo una existencia de escritor. Si no la defiendo voy a tener existencia de fracasado. Antes no me molestaba; hice una carrera de fracasado. Pero de golpe, a la vejez —cumplí 51—, la sensación de fracaso se asocia a otras decrepitudes. Este problema en marketing lo trato permanente. Trabajo para el líder, para el segundo o para el quinto y cada uno de ellos requiere una estrategia. Pero en el caso mío no puedo hacer una estrategia. Por momentos quisiera escribir una obra maestra —*La luz argentina* de la década del 90— pero no puedo, no me sale. O realizar el proyecto de *La ciudad ausente*. Tampoco me sale. Suponiendo que me saliera, sería "otra obra notable, del notable escritor" y en el ruido se perdería. Una obra maestra no corregiría esta situación. Por otra parte el paradigma de éxito-fracaso cubierto por la opinión de la prensa que conocemos y por el paradigma de las ventas, que es un fenómeno de distribución, produce efectos notables: Yo, Fogwill, firmo la guía de teléfonos de Calamuchita, le pongo Fogwill, un listado de nombres, y en el dorso "una operación de vanguardia", la publico con el sello Planeta y la distribución de Planeta y vendo mil quinientos ejemplares. Si pudiera escribir *Historia universal de la infamia*, publicarlo con el sello Planeta y la distribución de Planeta, vendería mil quinientos sesenta y seis ejemplares, porque habría algunos infames que irían a ver si figuran. Como no hay ejes ideológicos de un deber ser literario en la actualidad, eso no es difícil.

—¿No son demasiado enfáticas las figuras de escritor hoy por hoy?

—La construcción de la figura es parte fundamental del trabajo del autor. ¿Por qué no pensar en un arte que consiste exclusivamente en la construcción de la figura? No sé si Andy Warhol es otra cosa.

—La suya fue alguna vez la de la provocación, cierta violencia verbal, consolidada en la iconografía del pelo revuelto y los ojos desorbitados.

—Yo lancé ese logotipo, que es una foto del '79, '80, no para existir como escritor sino para señalar la existencia de otras posibilidades.

—Pero algo de eso se lee en los relatos...

—No sé... Cuando escribí esos textos era un teórico y un escritor liberal de buenos modales, miembro de la Bolsa de Comercio, socio del Yatch Club. Era un personaje de la obra Fogwill. Pero había algo que quería decir y que lo dije muy bien con mi imagen.

—En ese momento de gran producción ¿qué leía? ¿qué le interesaba vinculado con lo que estaba escribiendo?

—Releí mi formación: Weber, funcionalismo, Levi Strauss, toda mi semiótica. Leía los borradores de Aira, de Lamborghini, Laiseca. Leía Gandolfo, Saer, los cuentos de Briante, Borges.

—Volviendo al vértigo de los '80. ¿Por qué escribir Los Pychi-Cyegos *en siete días? ¿Es parte de cierto mito heroico del escritor?*

—Escribí esa novela en tres o cuatro días, de un tirón. Para mí el factor record tiene un componente importante en lo que quería decir. Corrí contra el reloj. Cuando llegaron los primeros ex combatientes de Malvinas a la Argentina, ese libro ya estaba circulando por todo San Pablo entre los exiliados. En la novela hay un discurso de un inglés y un discurso de un soldado argentino que dicen prácticamente lo mismo. Ese discurso es el discurso alfonsinista. Yo entendía que esa tendencia popular que se estaba armando a partir de lo que se inventó como una derrota popular contra la dictadura no era una derrota, sino un decreto del Departamento de Estado. Yo quería que todo eso estuviera articulado en la novela. Estaba loco: creí que se podía publicar. Pero todos me pusieron alguna u otra condición de índole ideológica.

—¿Una especie de confianza desmedida en la eficacia de la literatura?

—No, creía en mí, no en la literatura. Me importaba eso, dejarlo dicho. Además ¿por qué mentir? Escribo mal —lo he reconocido— pero rápido.

—Algo de ese proceso de construcción de las ficciones parece describirse en un cuento de Pájaros de la cabeza, *"El arte de la novela".*

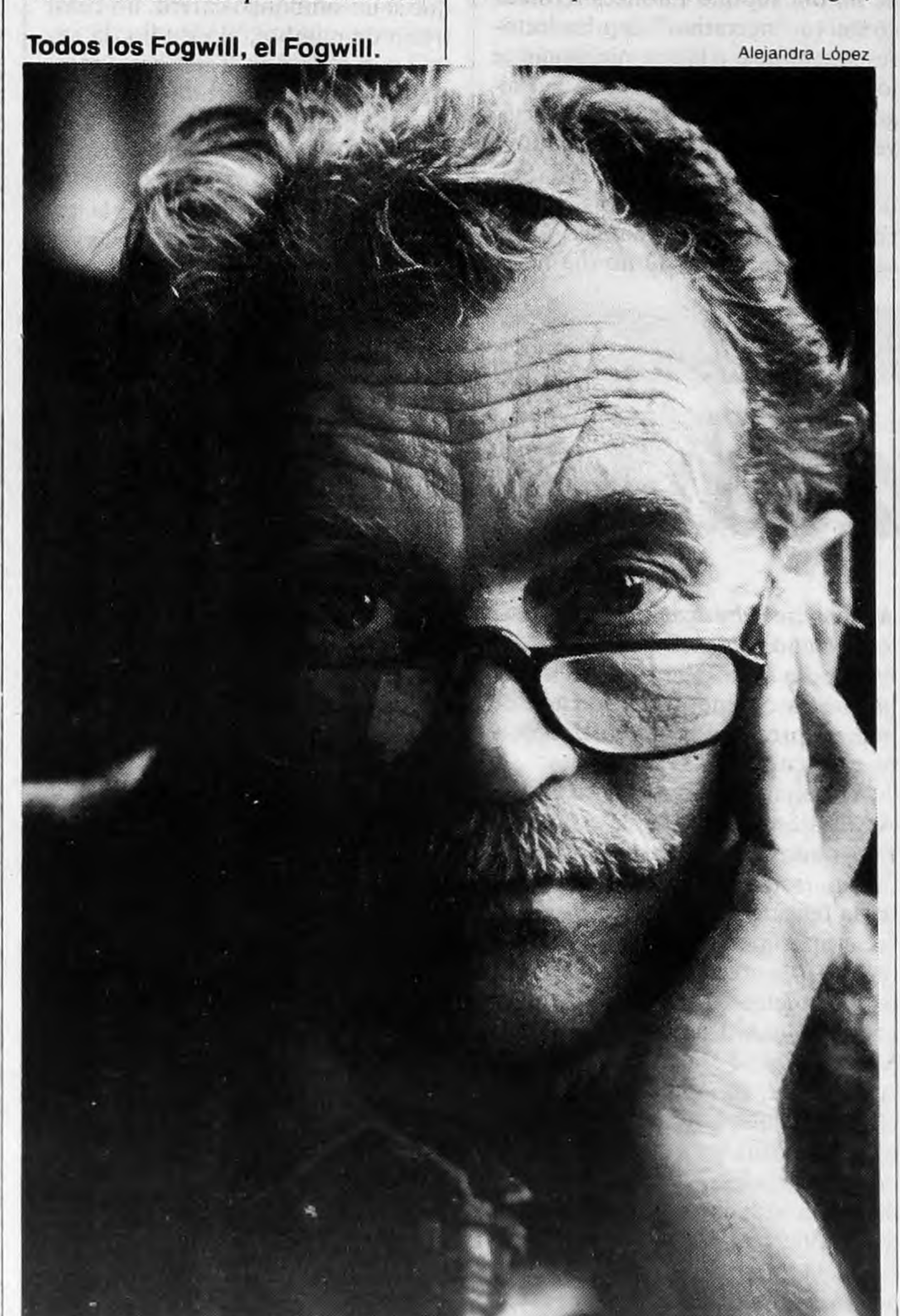
—Ese cuento está escrito de un tirón, con una sola finalidad: competir en un concurso de cuentos en el que yo quería operar sobre Borges que estaba en el jurado. Tenía que llamar la atención, sobresalir. Pero me salió mal: Borges dijo que yo era el hombre que más sabía de automóviles y cigarrillos. Se lo comenté a Pezzoni que se rió y me dijo que si Borges me llamaba "hombre" quería decir que no me consideraba un escritor.

—En parte es cierto que hay saberes prácticos bastante específicos en sus cuentos.

—Todo el mundo sabe, lo que pasa es que yo puedo organizar narrativamente ese saber. Un saber que es de contigüidades lógicas, transformarlo en contigüidades léxicas y temporales: armo una novela.

—Ya que hablamos de Borges,

Todos los Fogwill, el Fogwill.



Alejandra López





"La construcción de la figura es parte fundamental del trabajo del autor", asegura.

Alejandra López

¿qué intención tenía "Help a él", construido sobre "El Aleph"?

—Empecé a escribir ese cuento atrapado por una voz muy lejana. Estaba leyendo la biografía de Dante Alighieri de Leonhardt y tenía como objetivo estudiarme todos los sonetos de *La Vita Nuova*. En algún momento descubro que esa voz es la de "El Aleph" y dije ¿por qué no? Pero no lo terminé de cumplir. Tendría que haberlo hecho exactamente en el mismo tamaño de "El Aleph". Y tendría que haber hecho lo que quise hacer, que era transformar lo visual en táctil, sin tanta droga, sin tantos restos diurnos de mi amor por esa mujer.

—De cualquier forma, la idea de sustituir "El Aleph" borgiano por un trip registra algunos cambios. El cuento de Borges y "Help a él" comienzan hablando de un Buenos Aires que cambia. Un aleph en los 80...

—Sí, pero tendría que haberlo hecho matemático: nada más que ese horror que está en el poema "Las beatrices" de Baudelaire. Algo que padecí y padezco: esas mujeres —que por otra parte son las únicas que me interesan— que tienen quinientos hombres y, cuando de golpe desfilaron todos en un diálogo, el denominador común es el horror: enanos deformes, analfabetos, asesinos, gigantes. Eso es lo que le pasa a Baudelaire con Beatriz, a Alighieri y probablemente a Borges. Es un instante nada más en que ve algo pero no se anima a escribirlo.

—Como si "Help a él" hubiese exasperado, en otro tiempo, lo que Borges apenas podía nombrar: el cuerpo, el sexo, esas "cartas obscenas".

—¿No podía o le parecía un papelón? ¿Y si cuando me estoy por morir me doy cuenta de que Borges lo escribió y lo borró porque le dio vergüenza? No por una palabra obscena, sino por la lectura del año 2020. Estoy seguro de que en el año 2020 estas cosas se van a leer con vergüenza. Muchas cosas que hago en la vida, mañana me dan vergüenza. Ni hablar de lo que se escribe.

—En ese y otros cuentos hay una especie de inventario de marcas generacionales, indicios, nombres propios. ¿Cómo funcionan?

—Eso es lo que le gustaba a los tontos: marcas de clase, marcas sociales, calles, lugares de concurrencia. Y es lo que le gusta a los chicos posmodernos que encuentran en esa primera persona alguien a quien ellos envidian porque tiene dinero, barco, muchas mujeres.

—Esas marcas también permiten reconstruir ciertas prácticas sociales. ¿La literatura no es entre otras cosas un registro de ese tipo?

—Creo que una de las funciones secundarias de la literatura es conservar retratos folklóricos que de otra manera se perderían. En Borges se encuentra eso, en Onetti, en Arlt. Por ejemplo ese retrato que hace Beatriz Sarlo del sabio de barrio, del bricoleur. La literatura lo rescata para que después un ensayista dé forma a eso que en la literatura está sublimado, deformado, exacerbado. Me preocupa mucho la conservación de ciertas cosas. ¿Cuánta gente aprendió prácticas sexuales con Safo o con *El Decamerón*? La sociabilidad de los jóvenes de ahora, el cambio sexual se aprendió en la literatura.

—¿Qué le interesó del personaje de Isabel Perón?

—Isabel c'est moi. Isabel tiene mucho que ver con otro folklore: el de la mujer sensible del folletín, los perfumes, las ropas, los radioteatros... Me debo una novela sobre eso: mi mamá, mis tías, esa escena primaria de mis padres, el juego. La misma relación que mis hijos tuvieron conmigo cuando yo era drogadicto, tenía yo con mis padres y el juego. El humo, los gritos, las pérdidas de control, los ruidos del póker desde mi habitación. Cuando un empleado de la editorial corrigió palabras de *Una pálida historia de amor*, cada cosa que tocaba o bien respondía a un saber mío que ese empleado ignora (sea de náutica, de autos, de filosofía o del pasado argentino) o eran palabras de mi mamá. Esa feminidad que trato de armar es una feminidad materna. Es muy difícil definir el registro, la magnetización del léxico. Lo que Borges llamaba encontrar la voz, que es colocar una palabra cualquiera con determinado acento que la marcó de un modo particular.

—En Muchacha punk *—el primer volumen de esta reedición de sus cuentos— hay una nota en la que se pone énfasis en las fechas de publicación, la originalidad, el robo, ¿le preocupa la propiedad literaria?*

—Yo no creo en la propiedad en la literatura, pero en cambio sí creo en el robo. Está lleno de escritores que corren a comprar los libros que salen para ver qué robar. Yo he usurpado, parafraseado, citado muchísimo pero jamás necesité copiar para escribir. No hablo de trabajar sobre otros textos, sino de los que copian hasta la manera de escupir, como decía Borges. La actitud de expropiar es todo lo contrario a la actitud de crear literatura.

—Pero se puede robar y pervertir la lectura en la escritura. Borges quizá no hizo otra cosa.

—La literatura siempre refleja alguna práctica social y en Borges creo que refleja la práctica social de la filosofía. Una literatura se puede fundamentar en el cine —creo que vamos a terminar viendo una literatura de cineastas—, en la poesía, en la práctica de los informes burocráticos (Liliana Heer), en la práctica de los papers psicoanalíticos (Germán García). Una literatura se puede fundamentar en cualquier práctica social menos en la de robar la literatura.

—¿Cuál es la relación que la práctica política trama con sus ficciones?

—Creo que en algo de eso soy '60. Terminada la pavada de la pseudoposmodernidad (creo haber sido un preposmoderno y también preyuppie en el '65) se descubre la necesidad de volver en algo a los 60. Yo aprendí la teoría del poder con Weber. El gesto literario es un gesto de poder. El narrar, en un extremo, es un instrumento de legitimación de la gerontocracia. Pienso en ese narrar mío que se descubre en el cuento paterno, como un universal de la cultura. Saliendo de lo universal entramos en el campo de la literatura que es un campo minado por lo político. El tema tiene mucho que ver con la noción de verdad y de ética. Pero ¿cómo leer este tipo de cosas en un mundo que la posmodernidad vuelve absolutamente trivial? Mi sensación es que la posmodernidad sólo le trae a la gente trivialidad e inexistencia. Que un escritor provoque obras triviales o que sea objeto de manipulación de fundaciones e institutos no me parece tan grave como lo que provoca en la gente: la imposibilidad de reflexionar sobre su identidad y el vacío que produce en sus vidas.

—Sus primeros libros, en ese sentido, funcionaron como una especie de contraseña entre los lectores. ¿Cómo imagina a sus lectores hoy?

—A comienzos de los 80 no había literatura que tuviera el proyecto que tenía yo y un cierto grado de realización. Esa literatura ahora existe, el proyecto lo tienen muchos, y el grado de realización lo tienen varios. Yo operaba en los ejes, los valores de la cotidianidad de la gente: las marcas, los lugares, cosas mucho más reales que el realismo de *Flores robadas...* de Asís. Esa especie de anti-*Flores robadas...* era quizás una contraseña. Hoy existen otras. Creo que los jóvenes —mis hijos, por ejemplo— ven en Fresán algo de esa contraseña. No sé qué, pero algo ven.

—¿Cómo se pueden escribir varias novelas al mismo tiempo?

—Decir cómo se pueden escribir tres novelas al mismo tiempo equivale a decir cómo no se puede terminar una novela. Todas llegan a un punto donde es fácil terminarlas y da culpa, porque terminar es renunciar a lo que uno quería hacer. Hay escritores jóvenes y no tan jóvenes que hablan de "mi novela" como si estuvieran construyendo la casita. Están en el Plan Ovalo, para el Escort, esperando el sorteo. No es mi relación con la literatura. Sé de obras más o menos válidas que se han escrito con esa ilusión, pero no es mi caso. Yo puedo vivir sin escribir.

—¿Cómo es su relación con la recepción crítica de sus libros?

—Tengo terror al efecto que pueda producir en mi relación con los porteros, las maestras de mi hijo, las secretarias. Terror a que me destrocen y se rompan esas redes de relaciones sociales.

—¿Se puede creer eso?

—¿Se puede creer en los críticos? En general están bajo la influencia de los medios. Creen demasiado en la firma. Cuando yo escribía en los medios también me lo debo haber creído. Todo se ha transformado en un certamen de inteligencia, de normas de cortesía entre las cuales también figura administrar hábilmente la descortesía y la agresividad.

—En medio de tanto escepticismo ¿por qué escribe?

—Yo usaba una especie de slogan: escribo para no ser escrito. Viví escrito muchos años, representaba un relato. Supongo que escribo para escribir a otros, para operar sobre el comportamiento, la imaginación, la revelación, el conocimiento de los otros. Quizá sobre el comportamiento literario de los otros. Escribo para conservar el arte de contar sin sacrificar el ejercicio de pensar. Un pensar que tiene que ver con la moral. La gente es muy obediente a las normas que le impiden operar en lo indiscernible y en la ambigüedad, a la represión ante las ideas que revelan la propia trivialidad, el sinsentido. Creo que es mucho más importante pensar que contar, pero para imponer el arte de pensar hay que contar. La razón no se sostiene sin relatos.

EL CAZADOR OCULTO

Rodolfo Livingston, arquitecto, ex funcionario municipal.

No soy muy original en la vida cotidiana. Creo que mi mayor originalidad es el cerebro. Digamos, lo contrario al presidente (Carlos) Menem...

(...)

Todavía hay mucha gente que cree que un shopping center es algo positivo (...) Gente que dice: ¡Mirá qué mármol!, o ¡Lo que se está construyendo acá! Y se confunde la fachada del Primer Mundo con el Primer Mundo. Es decir, la cubierta del "Titanic" estaba intacta cuando las chapas estaban ya rotas.

Fax. Canal 13. 12 de octubre, 19.14 hs.

Carlos Grosso, intendente de la ciudad de Buenos Aires; **Daniel Haddad**, animador.

CG: Las veredas están rotas. ¿Quién las rompe, la "Muni"? Rápido, Daniel, ¿quién rompe las veredas?

DH: Y, las veredas... todos...

CG: No, no. No se me escape por la tangente.

DH: Usted es el intendente...

CG: Pero explíqueme usted a mí quién las rompe...

DH: Discúlpeme, intendente, pero eso lo tiene que saber usted.

CG: Usted lo sabe: las rompen las eléctricas, las telefónicas, las de gas, las de obras sanitarias... La Municipalidad no rompe, porque la Municipalidad no hace obras (sic).

(...)

DH: Yo le estoy hablando de París, una ciudad que está limpia...

CG: Y, bueno, pero todos pensamos en París... Lo importante sería vivir en París.

En voz alta. ATC. 14 de octubre, 23.15 hs.

LA sociología DE regreso

La sociedad argentina fue mirada frecuentemente desde la óptica particular de la política y la lucha por el poder. Gino Germani, el fundador de la sociología moderna en la Argentina, estableció las bases de una tradición más sociologista, que es retomada en una compilación reciente publicada en su homenaje: "Después de Germani".

JORGE BALAN

Gino Germani fue un innovador que provocó una ruptura fundamental en la sociología como disciplina establecida en el campo académico argentino. En ese sentido cabe hablar de un antes y un después de Germani. Sin embargo, su presencia fugaz como director de la carrera de sociología en la Universidad de Buenos Aires, durante la segunda mitad de los años cincuenta y los iniciales de la década del sesenta, no logró establecer sino los rudimentos de una cultura intelectual en esa disciplina y tampoco permitió que con el tiempo él se erigiera en uno de esos ídolos cuyas fotografías suelen colgar en las paredes de los claustros académicos. Atrás quedaba la tradición de un discurso sobre la sociología como cuerpo de ideas que tendía a operar casi sin referencias a lo social como una realidad empírica. Esa era la sociología "de la cátedra", de la que Germani quería distanciarse para establecer una profesión con reconocimiento legítimo que produjera un discurso distinguible, autorizado y de autoridad, sobre la sociedad, basado en un modelo de las ciencias positivas. Por delante, sin embargo, se desplegó una empresa intelectual discontinua, a veces cancelada en sus manifestaciones universitarias por el autoritarismo, que renegó de su figura hasta hace poco y cuyo discurso rara vez logró institucionalizarse, como lo deseaba Germani, en tanto producto diferenciado de una profesión establecida, con parámetros propios para evaluarlo y regularlo. De esa empresa, con todo, sobresale ahora una generación de sus discípulos y jóvenes colegas de aquellos años que, en su madurez, ocupa los lugares más notorios de la frágil vida académica de la disciplina en la actualidad. Dicha generación está marcando un retorno de la sociología desde que ella pudo reincorporarse al discurso público sin temor a la represión, pero como todo retorno es profundamente ambivalente sobre la combinación pretendida entre lo nuevo y lo viejo en su perfil colectivo. Una de sus manifestaciones recientes, que intenta un equilibrio entre pasado y presente, es la compilación de trabajos inspirados en el homenaje al maestro y reunidos por Jorge Raúl Jorrat y Ruth Sautu bajo el apropiado título de *Después de Germani*.

En la Argentina predomina una óptica de lo social que privilegia el campo de la política: ésa es la realidad a ser explicada, pero también aquella donde debe revertir el conocimiento de la sociedad para obtener legitimidad. En la ausencia de una autonomía de lo social, tampoco puede resultar legítimo un conocimiento que pretenda tener una vigencia apartada del conflicto político. Frente a ese mandato, resulta ilusoria cualquier pretensión de neutralidad valorativa en su concepción weberiana, tal como la defendía Germani. En consonancia, la obra de los mejores sociólogos argentinos, desde Sarmiento hasta Germani, tiende a ser leída en clave política, aun cuando otras lecturas fueran posibles y sin duda fructíferas. *Civilización y barbarie*, por ejemplo, es tanto un trabajo de sociología rural comparada, donde se elabora un modelo de la sociedad agraria en el que la densidad demográfica y la comunicación funcionan como variables independientes, como un análisis del orden político establecido por caudillos locales en ausencia de un Estado centralizador, pero esta segunda versión, que fundamentó una propuesta política y diversas reacciones contrarias, es mucho más frecuente que la primera.

La obsesión por el tema del poder político no es vana en un país que ha vivido siempre al margen de la ley y con desapego de la autoridad legítimamente constituida, como ha argumentado con elocuencia Carlos Nino en su libro reciente. Pero esa atención excluyente sobre la política y los conflictos de intereses supone respuestas simples, o descarta por obvias preguntas sobre el funcionamiento de los sistemas sociales que implican un mínimo de solidaridad, basada en la identidad común, el sentido de pertenencia, los intereses compartidos o la creencia en normas y valores que hacen a la convivencia en los espacios públicos y la defensa de los privados. Nada nos sorprende más a los argentinos que la vigencia de un orden social sin imposiciones externas, pero al mismo tiempo somos cada vez más cínicos sobre la posibilidad de establecer el orden a partir de la ley del Estado que la misma autoridad se encarga de violar o utilizar como fuente arbitraria de poder personal.



La empresa que se proponía Germani en los años cincuenta era parte de un movimiento más amplio del campo intelectual que fructificó en aquellos que, desde la perspectiva actual, suelen denominarse como los años dorados de la universidad argentina. El clamor de ese movimiento era la creación de un campo propio, autónomo en relación con el poder político, no sólo para liberarse de la censura ideológica y del clientelismo partidario, sino también para establecer criterios profesionales de validación del conocimiento. En el caso de la sociología, su institucionalización implicaba, aún más que en otras disciplinas, el principio de abstinencia, no de la política como vocación pero sí de ella como referente para validar el conocimiento. El fracaso de ese proyecto se evidenció muy pronto, con el encumbramiento de "las sociologías", cada una de ellas según el gusto político de sus cultores, mientras que Germani y muchos de sus colegas y discípulos se refugiaban en el exterior o permanecían al margen de las instituciones universitarias.

Después de Germani rescata la contribución más sociológica del maestro, aquella de *Estructura social de la Argentina*, su primer libro de 1955 escrito dentro de la tradición de lo que se llamó la "morfología social". Recordemos que en ese texto Germani recogía los resultados de un trabajo artesanal, basado sobre datos inéditos del censo nacional de 1947 y en otras fuentes estadísticas secundarias cuidadosamente trabajadas, con los que desplegaba un cuadro de la sociedad argentina a mediados de siglo en el que la política sólo emergía en un capítulo dedicado al estudio del voto, mientras que el Estado quedaba prácticamente ausente. Era, es cierto, una sociedad sin actores políticos pero no sin comportamientos y por lo tanto con sujetos sociales, aunque fueran interpretados a partir de categorías censales y datos estadísticos. Salvo entre sus primeros alumnos, el texto de Germani quedó relegado, no tanto debido a que era difícil encontrarlo (sólo fue reimpreso recientemente) sino a que el interés público fue siempre mayor por una sociología de la política. Las contribuciones de Germani en este campo en particular sobre el tema de los orígenes del peronismo tuvieron mucha mayor repercusión tanto en el campo académico como fuera del mismo. Fueron el origen del debate intelectual más concurrido por especialistas argentinos y extranjeros sobre nuestro país y resultaron en estudios de sociología electoral y diversas monografías sobre el movimiento sindical y los partidos políticos en los años cuarenta. Pero los estudios sobre la vida y los valores de los obreros industriales, o sobre el proceso migratorio en esos años, temas fundamentales en las distintas hipótesis puestas en juego en aquel debate, han sido mucho más escasos.

La compilación que nos ocupa recoge elementos de la tradición y del estilo que cultivó Germani en aquel su primer libro, elaborado en soledad, al margen de las instituciones universitarias oficiales y sin otro promotor que su curiosidad científica. Ello se refleja tanto en los temas más concurridos como en el estilo artesanal con que son abordados. Es una muestra, parcial sin duda, del retorno de la sociología al campo académico, en la que desfilan tópicos relativamente clásicos cuyo tratamiento riguroso, pero sobre todo el estilo apegado al *paper* académico, no les garantiza un público entusiasta. Desde varios puntos de vista el volumen despliega una actualización en el tratamiento de tópicos abordados por Germani hace tres o cuatro décadas. Es una puesta al día en la cobertura temporal: el análisis de los procesos de ocupación del espacio urbano por distintos sectores sociales y aquel de la migraciones de argentinos y extranjeros en Buenos Aires, por ejemplo, llega hasta nuestros días. La actualización enriquece también las técnicas de análisis de datos, como puede verse en el estudio de la movilidad social, basado ahora en modelos de regresión. Y fundamentalmente aparece en una mirada sistemática sobre la mujer en distintos aspectos de la realidad social: la composición de los sectores ocupacionales medios, la medición de la participación laboral, los cambios demográficos en las áreas urbanas centrales.

Una sociología profesionalizada, aunque no debe ser necesariamente aburrida, es sin duda de escaso consumo popular. Es preciso que se establezca para fundamentar una práctica rigurosa bajo la evaluación sistemática de los pares dentro de patrones internacionales de competencia. Ella irá resolviendo, mediante ensayos y errores, la vinculación con un público amplio que coloca demandas diferentes, pero totalmente legítimas, de un conocimiento experto sobre la sociedad.